FORUM

Babylon Rising: il cinema di Kenneth Anger

Personaggio misterioso e controverso, autore di una produzione filmica eterogenea e insieme coerente, Kenneth Anger è fautore di una visione personalissima del mezzo cinematografico e della rappresentazione audiovisiva. Anger è senz'altro il regista della sua generazione che, con la propria opera e la propria personalità, ha favorito meglio di altri la percezione del cinema underground come linguaggio oscuro, emotivo e fuori dagli schemi, nonché ha costruito con sapienza la figura dell'artista visionario e maudit.

di **Fabio Cassano**

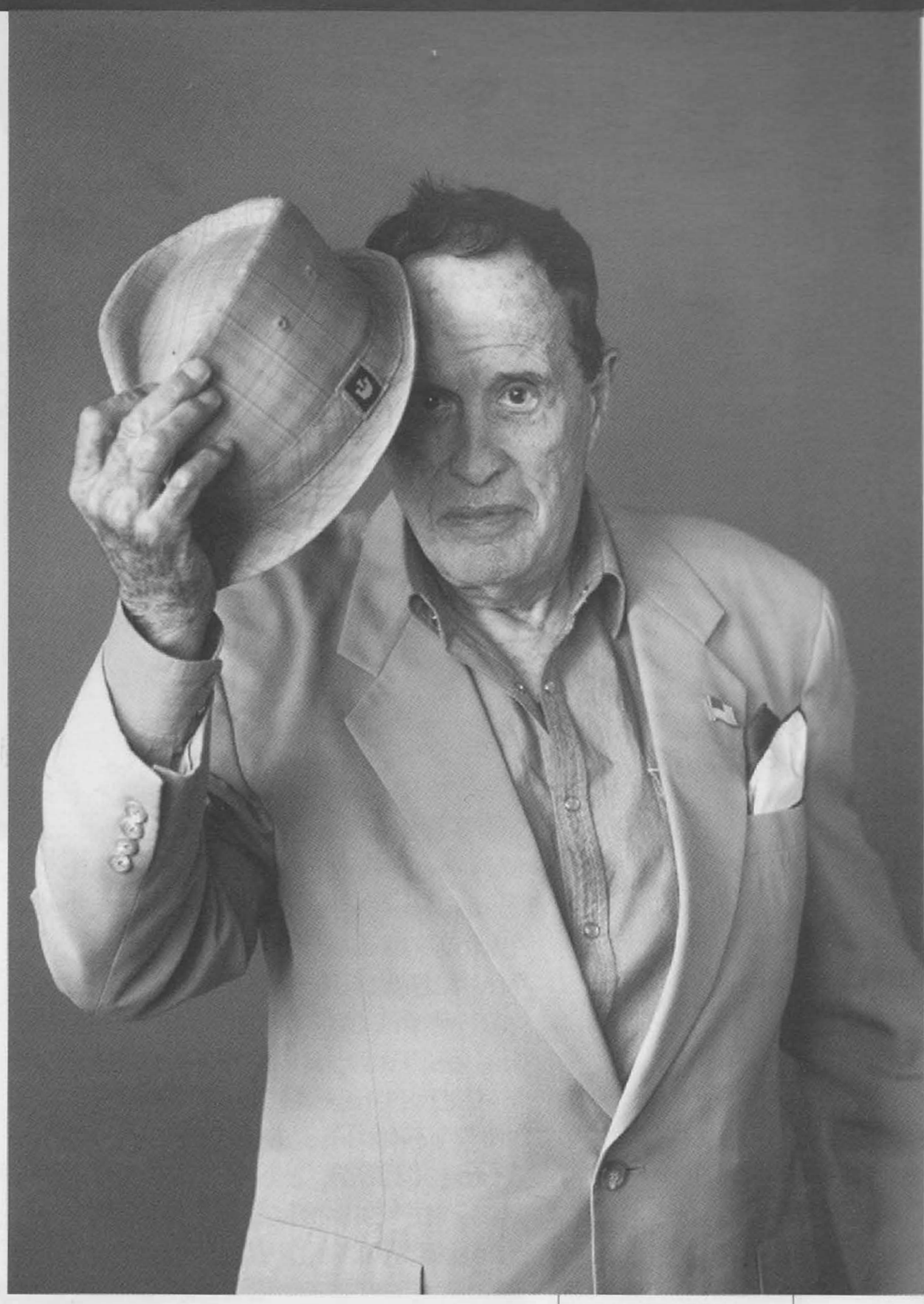
Kenneth Anger nasce a Santa Monica il 3 Febbraio del 1927, col nome di Kenneth Wilbur Anglemyer, da una famiglia della media borghesia californiana. Sin dall'infanzia frequenta l'ambiente dello spettacolo e del cinema: partecipa a dei corsi di danza insieme alla coetanea Shirley Temple, e nel 1934 recita – non accreditato – nel film **A Midsummer Night's Dream**, adattamento del dramma di Shakespeare diretto da Max Reinhardt e William Dieterle. A partire dal 1941 realizza numerosi cortometraggi, andati perduti. Negli stessi anni studia cinema presso l'Università della California del Sud; s'interessa all'esoterismo, in particolare al culto di Thelema, fondato nel primo Novecento dall'occultista inglese Aleister Crowley (1875-1947). L'esordio effettivo avviene nel 1947 con **Fireworks**, che gli vale, tra gli altri, il plauso di Tennessee Williams e Jean Cocteau; quest'ultimo invita Anger in Francia in vista di una possibile collaborazione. Anger si trasferisce a Parigi, dove lavora alla Cinémathèque Française con Henri Langlois, e dove incontra Jean Genet, Jean-Pierre Melville e i mimi della scuola di Marcel Marceau; con questi ultimi gira **La Lune des Lapins**, completato negli anni Settanta. Le difficoltà nel reperimento di fondi costringono Anger ad abbandonare diversi progetti: *Histoire d'O*, dal romanzo di Pauline Réage; *Le jeune homme et la mort*, da un mimodramma di Cocteau; *Le Chants de Maldoror*, adattamento del poema in prosa di Lautréamont.

Trasferitosi in Italia, Anger gira a Villa d'Este (Tivoli) il cortometraggio **Eaux d'Artifice** (1953). L'improvvisa morte della madre costringe il regista a un precipitoso ritorno a Los Angeles, dove stringe amicizia con il giovane filmaker Stan Brakhage; conosce anche la pittrice Renate Druks e l'attore Samson DeBrier, ma anche persona-

lità piuttosto controverse quali L. Ron Hubbard e Anton LaVey. DeBrier, appassionato di esoterismo, che collabora al successivo film di Anger, l'ambizioso **Inauguration of the Pleasure Dome** (1954). Nello stesso periodo Anger stringe amicizia con il sessuologo Alfred Kinsey, con cui visita l'Abbazia di Thelema a Cefalù. Anger restaura da solo l'abbazia abbandonata e testimonia il lavoro in un documentario per un'emittente britannica; il film è a tutt'oggi perduto. Alla morte di Kinsey nel 1956, Anger torna a Parigi, vivendo in estrema indigenza economica; nel 1959 pubblica *Hollywood Babylon*, imponente enciclopedia degli scandali che scossero Hollywood negli anni del muto. L'opera genera aspre polemiche grazie alle quali il regista arriva però alla ribalta della cronaca. Malgrado ciò fatica a finanziare i suoi progetti e, caduto in uno stato di depressione, decide di ritornare negli Stati Uniti. Il 1964 è l'anno di **Scorpio Rising**: la sua opera della maturità è un'ardita fusione di ribellismo giovanile, esoterismo e cultura *pop*, e influenza profondamente il cinema indipendente di quegli anni. Proiettato presso un cinema di Los Angeles, il film attira gli strali del neonato Partito Nazista Americano, e le conseguenti polemiche portano al sequestro della pellicola per oscenità. La giustizia ne sancisce però i meriti artistici, anche grazie all'ottimo riscontro di critica e pubblico.

Nel 1965 vede la luce il cortometraggio **Kustom Kar Kommandos**, poetica esplorazione del culto dell'automobile. Nello stesso periodo Anger conosce il musicista Bobby Beausoleil, con cui inizia la lavorazione dell'esoterico **Lucifer Rising**. La produzione inizia nel 1966 ma si interromperà bruscamente per ragioni rimaste oscure; nel 1969 Beausoleil viene condannato all'ergastolo per il suo coinvolgimento nei crimini della *Family* di Charles Manson. Anger rielabora il girato nel cortometraggio **Invocation of My Demon Brother** (1970), che vede la partecipazione di LaVey e del musicista Mick Jagger.

La lavorazione di **Lucifer Rising** riprende nel 1968 e richiede numerosi viaggi verso l'Egitto, il sito di Stonehenge e la Foresta Nera. Le riprese e il montaggio terminano nel 1972; Anger, nel frattempo, ha coinvolto nel film Jimmy Page, membro dei Led Zeppelin e studioso delle dottrine di Crowley. Anger affida a Page la composizione di un accompagnamento musicale, ma con scarso successo; la colonna sonora definiti-



Kenneth Anger (Santa Monica, 1927). Sin dall'infanzia ha frequentato gli ambienti dello spettacolo e del cinema. Nella sua opera, accanto al collage di tipica impronta americana, sono evidenti gli influssi di una certa cultura francese, da Méliès a Cocteau e Genet.

"Inauguration of the Pleasure Dome" (1954). Opera magniloquente e ambigua, rappresenta il tentativo di costruire una grandiosa allegoria del cinema come rituale arcano. Bizzarra fusione di happening acido e montaggio creativo.

va viene composta in carcere da Bausoleil. Nel 1981 termina la lavorazione di **Lucifer Rising**. Con questo film si chiude il periodo creativamente più importante di Anger, che da qui in poi lavora, tra lunghe pause, a progetti di minore portata; tra questi **The Man We Want to Hang** (2002), incentrato sulla produzione pittorica di Crowley, e **Mouse Heaven** (2004), surreale tributo alla figura di Mickey Mouse; segue **Ich Will!** (2008), ironico documentario sulla Hitler-Jugend. Al 2010 risale **Missoni**, lungo spot pubblicitario per l'omonima casa di moda. Nel 2011 crea la video-installazione **Technicolor Skull** in collaborazione con Brian Butler. Nel 2013 partecipa alle riprese del video di **Love in the Old Days** dei Daddy, progetto musicale dell'attore e musicista James Franco.

Le origini di un'ossessione

Kenneth Anger è uno sperimentatore isolato, la cui ricerca formale si è sviluppata autonomamente da premesse sovente estranee alla produzione filmica. Diversamente da altri maestri dell'*underground*, Anger ha espresso di rado la propria visione del cinema in scritti teorici: la sua più ampia opera saggistica, il controverso *Hollywood Babylon*, indaga piuttosto il Cinema come mito dell'immaginario collettivo.

Le radici del cinema di Anger vanno rintracciate nella produzione cinematografica del primo Novecento, sia in quella commerciale che nelle istanze dell'avanguardia. Da californiano radicato a Los Angeles, Anger vive un complesso rapporto di odio e amore nei confronti dell'industria del cinema, sua musa e insieme suo bersaglio polemico: egli rimpiange la perduta megalomania degli allestimenti, la ricchezza delle invenzioni spettacolari, pur riconoscendo l'impossibilità per un artista di esprimersi entro un sistema di creazione mercificata. In polemica con i metodi industriali e la sciatta magniloquenza della produzione coeva, Anger si rapporta al cinema in qualità di esteta. L'opera che ne scaturisce vive della commemorazione dell'età aurea di Hollywood: il ricordo della perduta "Macchina dei Sogni" rivive non solo nella sinistra opulenza immortalata dalla stampa scandalistica, bensì anche nel fascino delle grandi *star*, nella ricchezza del gusto

scenografico, nella sfrenata *hybris* di demiurghi quali Griffith, De Mille e Stroheim. La cura per la composizione dell'inquadratura e per il fascino di attori carismatici rievoca, fra tributo e parodia, il mistero di Rodolfo Valentino e Mary Pickford, ma anche il fascino selvaggio di James Dean in **Rebel Without a Cause** (1955) di Nicholas Ray e di Marlon Brando in **The Wild One** (1953) di Laszlo Benedek. La rievocazione dei fasti di Hollywood coesiste col recupero del Surrealismo: importantissima è l'eredità di Jean Cocteau, artista immaginifico, libero da precise istanze teoriche.

Le influenze spaziano da Sergeij Ejzenštejn a David Wark Griffith, da Buñuel all'Espressionismo tedesco; non si può ignorare la propensione dadaista al *collage*, così come il lascito del teatro simbolista. L'uso del montaggio intellettuale e il ricorso all'immaginario tanatologico derivano in particolare dal film incompiuto di Ejzenštejn **Que viva Mexico!** (1931), che Anger vide ripetutamente nella versione rimontata da Sol Lesser, e alla cui ricostruzione lavorò presso la Cinémathèque Française.

Sebbene l'opera del regista californiano mostri un pragmatismo e un gusto per il *pastiche* di impronta americana, è in Europa che le radici del metodo vanno rintracciate. La poetica di Anger si nutre della poesia di Rimbaud e Baudelaire, della prosa degli *Chants de Maldoror*, del realismo poetico di Vigo, Carné e Bresson, laddove la vocazione per la fantasmagoria si rifà a Georges Méliès, illusionista e primo grande "mago" della cinepresa. Di capitale importanza è il film **A Midsummer Night's Dream** (1934), adattamento del dramma di Shakespeare diretto dai tedeschi Max Reinhardt e William Dieterle. In questa seminale opera, *trait-d'union* tra produzione americana ed europea, si riconoscono la stessa cura nell'allestimento, la fecondità delle soluzioni registiche e il tono onirico su cui Anger costruisce gran parte del suo stile.

Quello di Anger è un cinema estetizzante, artefatto, frutto di una metico-

In basso, "Rabbit's Moon" (1971), poetico tributo alla pantomima e alla commedia dell'arte. Cortometraggio girato in Francia, presso gli studi di Jean Pierre Melville, con la collaborazione dei mimi della scuola di Marcel Marceau.

losa prassi artigianale a cui egli presiede come demiurgo e tuttofare. L'attitudine a lavorare con risorse minime porta Anger a curare personalmente fotografia, montaggio e costumi, nonché a marchiare il film con la propria presenza fisica.
L'amore per l'artificio fa sì che la prassi si sviluppi in modo indipendente, a partire dagli anni Cinquanta, dalle crescenti istanze del *cinéma-verité*, e le sporadiche incursioni nella forma documentaria (come ad esempio **Scorpio Rising** del 1964 e **Lucifer Rising** del 1981) sconfinano nel bozzettismo, nel paesaggismo evocativo, nella creazione di un'aura mistica sul filo dell'illusione.
Si tratta di un cinema derivato, figlio della contaminazione postmoderna dei linguaggi: i film del regista californiano sono serbatoi della memoria cinematografica collettiva, che riverbera in una forma sospesa tra il registro elevato e popolare. Sotto questo aspetto, Kenneth Anger è un fondamentale precursore delle innovazioni che avrebbero scosso il mondo del cinema a partire dagli anni Sessanta.
Fireworks mostra già *in nuce* il seme di tale trasversalità; è anche il primo confronto di Anger, omosessuale dichiarato, con la sessualità, nella forma di rito iniziatico di esplorazione del desiderio.
Nella pellicola un giovane – lo stesso Anger all'età di vent'anni – sogna di adescare un prestante marinaio in un bar, per poi subire le violenze di un gruppo di marinai armati di catene, in un rito sadomasochistico di dolore e piacere che sfocia nella liberazione dei "fuochi d'artificio" - il punto di unione tra l'esaltazione dell'edonismo e l'euforia patriottica, nel grande orgasmo collettivo del 4 Luglio. Se è innegabile l'influenza esercitata su Anger dal primo sperimentalismo americano (specie **Meshes of the Afternoon** di Maya Deren, del 1943), quest'opera giovanile presenta dei tratti peculiari. **Fireworks** non è soltanto la trasposizione di un conflitto interiore, bensì l'occasione per un confronto con gli archetipi della sessualità e dell'immaginario di massa. L'opera recupera il Cocteau di **Le sang d'un poète** (1930), ma anche il realismo poetico di **Le quai des brumes** (1938) di Marcel Carné, pullulante di marinai, bettole polverose e amori impossibili. Notevole è l'analogia con l'immaginario omoerotico di Jean Genet, a metà fra lirismo e pornografia, come mostra **Un chant d'amour** (1950).
Anger gira il suo film in un denso bianco e nero d'impronta espressionista, con le note di Respighi in luogo dei dialoghi. Spicca la fitta presenza di simboli e oggetti totemico-fallici: statue, Cristi furenti, foto di abbracci virili e fuochi d'artificio marcano le tappe del viaggio tra le incarnazioni del desiderio.
Una prima celebrazione dell'immaginario cinematografico è il film di 6 minuti **Puce Moment** (1949): concepito come episodio di un progetto più ampio e incompiuto, esso mostra l'immersione piena nell'immaginario del divismo cinematografico; non un film sul cinema, quanto sul rito di costruzione del *glamour* negli anni del muto. Ciò che conta è l'esplorazione di una mitica *gilded age* del sogno americano, la glorificazione della ricchezza e del lusso che hanno forgiato le dive fuori e dentro lo schermo. Non a caso **Puce Moment** è il primo film in cui Anger sperimenta l'uso del colore: l'attenzione alle componenti cromatiche palesa un interesse non tanto per il cinema in sé, quanto per il mondo variopinto situato davanti alla cinepresa, qui ricostruzione ideale del colore di un'età dorata.

"Invocation of My Demon Brother"(1969), film nato dalle ceneri delle prime riprese effettuate di "Lucifer Rising". Immerso nell'atmosfera della controcultura americana della fine degli anni Sessanta, è uno degli episodi più estremi e disturbanti della filmografia di Anger.

L'occulto e l'osceno

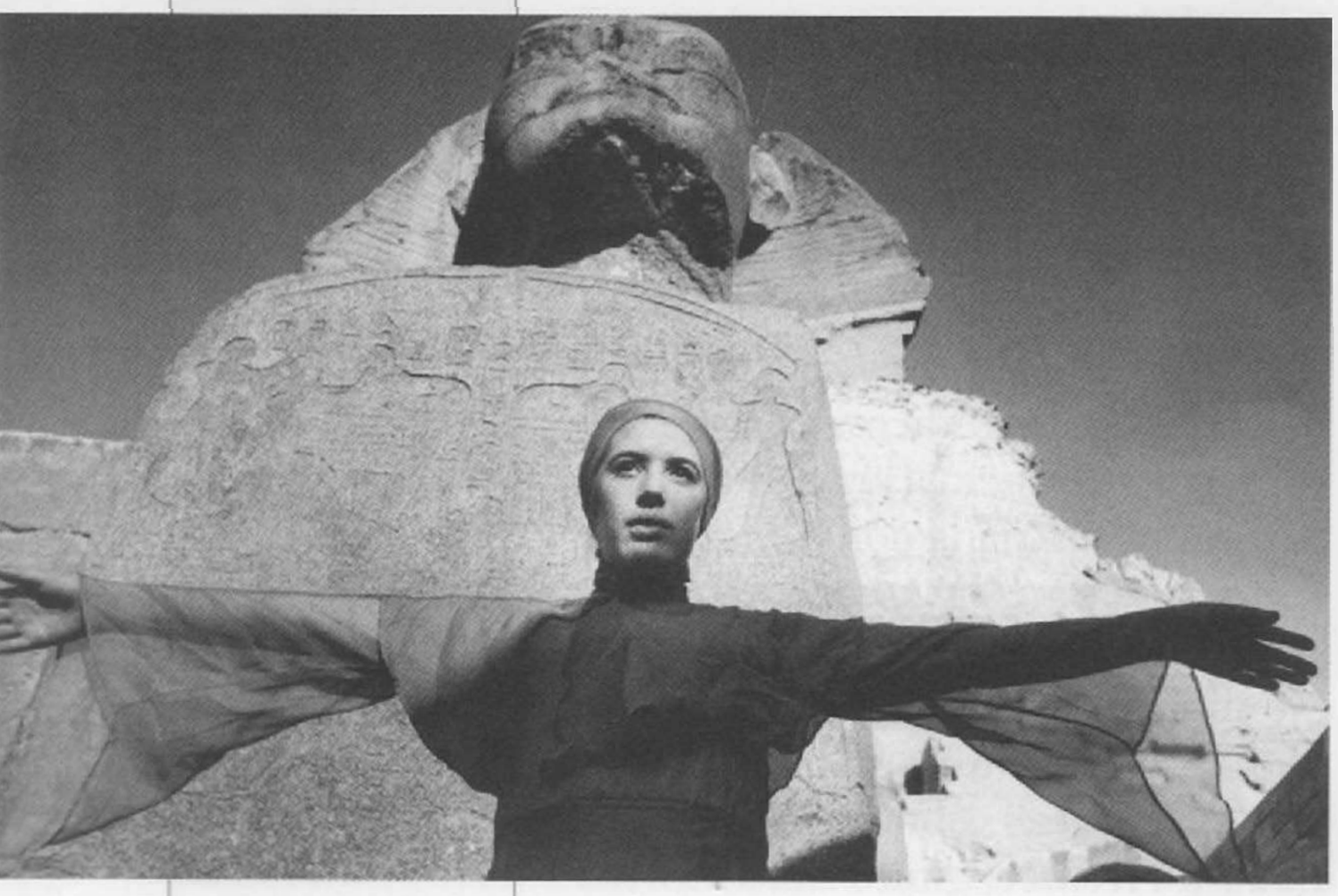
Il legame col cinema industriale e d'arte si associa nella poetica di Anger a un senso vivo e non conforme della spiritualità. Anger, regista divenuto noto soprattutto per la sua furia iconoclasta esprime una visione in cui creazione cinematografica e sentimento del sacro formano un tutt'uno. Tale carica spirituale deriva da una precoce assimilazione delle dottrine esoteriche, con riferimento allo scrittore, pittore e occultista Aleister Crowley, fondatore di Thelema. Crowley era giunto a formulare un originale culto sincretico che fondeva paganesimo egizio e cabala ebraica, visioni dell'Apocalisse e Buddhismo, in chiave esplicitamente gnostica e anticristiana. L'occultismo esercita un notevole peso sulla visione della Settima Arte, la quale è piegata da Anger a un insistente discorso sul male: «Ho sempre considerato il cinema un male; il giorno in cui il cinema fu inventato fu un giorno terribile per l'umanità». E ancora: «La mia ragione per fare film non ha nulla a che vedere col cinema: è un pretesto per catturare le persone, e credo di operare il male con uno strumento malvagio». (1)

La visione del cinema come corrispettivo delle arti nere ha origine proprio nell'infanzia del regista, in quel **A Midsummer Night's Dream** al cui ricordo egli fa ossessivamente ritorno. Anger sostiene di avervi interpretato il ruolo del *changeling prince*; se ne deduce che, se il cinema è intrinsecamente legato al male, allora lo stesso Anger, principe fatato in una grande produzione hollywoodiana (ma diretta da due tedeschi con un deciso piglio espressionista), porta su di sé la "maledizione" che la cinepresa è in grado di scagliare su chiunque ne venga immortalato.

La fascinazione per il culto e la personalità di Crowley porta Anger a riconoscersi come un mago, il cui strumento è la cinepresa. L'unione di magia e cinema si attua nel culto ideale di Lucifero: se è vero che il termine *Lucifer* indica alla lettera il "portatore di luce" (lungi dall'identificazione cristiana con il Maligno), l'arte "luciferina" per eccellenza sarà proprio il cinema come scrittura a mezzo della luce.

Una prima manifestazione di tale valenza magica si ha nel brevissimo **Eaux d'Artifice**, girato nel 1953 nei

giardini di Villa d'Este. Nel film una dama in costume settecentesco si aggira tra le fontane della villa illuminate dalla Luna; minacciata dalle inquietanti figure di pietra che popolano il giardino, la dama tenta di esorcizzarne il potere con un ventaglio magico; la magia e la conseguente fuga non fermano i demoni di pietra, e nel finale la dama, l'acqua e la luce divengono tutt'uno.
Pur ponendosi in continuità con chi vedeva nel cinema "l'arma più potente" per il controllo delle coscienze, Anger rifiuta la nozione di cinema come generico mezzo di manipolazione delle masse, preferendo influenzare emotivamente la visione del singolo spettatore, non di rado agendo al limite del subliminale. La magia non è solo matrice della tessitura filmica, bensì anche soggetto privilegiato della rappresentazione: i film di Anger sono veri e propri rituali, spesso fisicamente officiati dal regista stesso di fronte alla cinepresa. L'evoluzione del suo cinema coincide in ogni aspetto con la storia di un'educazione esoterica.
La vocazione misterica del mezzo filmico è più che mai evidente nell'ambizioso **Inauguration of the Pleasure Dome** (1954). La pellicola, della durata di 38 minuti, rappresenta il primo *magnum opus* nella filmografia del regista californiano, qui coadiuvato dai campioni della controcultura *dandy* di Los Angeles: l'attore *queer* Samson De Brier, demiurgo fuori e dentro il film; la scrittrice Anaïs Nin nel ruolo della dea Astarte; la pittrice Renate Druks, la poetessa e maga Marjorie Cameron e il regista Curtis Harrington. Si tratta di una delle opere più complesse di Anger, una pellicola leggibile a più livelli in cui ricerca formale, cinefilia ed esoterismo sono inestricabilmente intrecciati.
La densa stratificazione tematica abbraccia un'intera tradizione filmica che va dall'Espressionismo tedesco al primo sperimentalismo americano; i rimandi si rincorrono, spaziando dal poema di Coleridge *Kubla Khan* al **Napoleon** di Abel Gance (1928), da **Il gabinetto del Dottor Caligari** di Robert Wiene (1920) a **Quarto Potere** di Orson Welles (1941). Magniloquente e ambiguo, **Inauguration of the Pleasure Dome** rappresenta il tentativo di costruire una grandiosa allegoria del cinema come rituale arcano; ne scaturisce una bizzarra fusione di rituale gnostico, *happening* acido e montaggio creativo, in equilibrio instabile tra invasamento ed edonismo della rappresentazione. Il film è anche un campionario di artifici visivi: sovrimpressioni, mascherini, moltiplicazioni dell'immagine, filtri fotografici e un uso suggestivo dell'illuminotecnica creano un'aura di intenso misticismo. È anche questo, d'altronde, il motivo per cui il cinema di Anger ha avuto una così ampia influenza sull'intera prassi filmica dell'*underground*: in esso il piacere della visione è dato soprattutto dalla ricchezza delle soluzioni estetiche, dall'audacia delle invenzioni ritmiche, dalla creazione di una



In basso, Marianne Faithfull sul set di "Lucifer Rising". Le riprese furono effettuate tra il 1969 e il 1972 in Egitto e in vari paesi europei. Grande uso del montaggio parallelo e della iconografia simbolista.

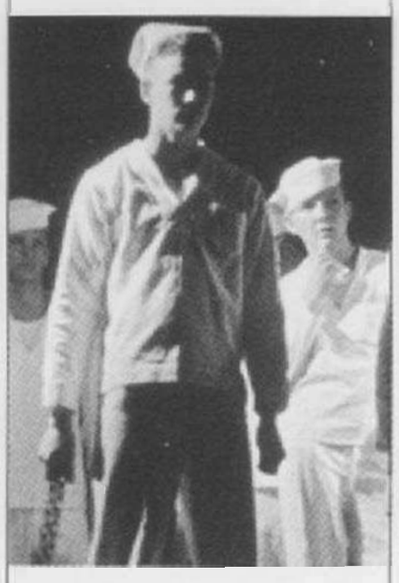
potente macchina immaginifica. Ispirandosi al modello di Crowley come artista a tutto tondo, Anger esprime il suo genio come regista, scenografo, costumista, mago ed interprete delle proprie pellicole. L'eredità dell'occultista inglese si estende al peculiare trattamento della sessualità: concordemente con la visione di amore libero propugnata da Thelema, Anger, indulge nei suoi film alla rappresentazione di una sessualità diversa. È anche grazie al cinema di Anger, d'altronde, se figure come quella del marinaio e del motociclista sono entrate stabilmente nell'immaginario della cultura *gay*, come mostra una tradizione cinematografica che a **Querelle** di Rainer Werner Fassbinder accosta **Cruising** di William Friedkin. La rappresentazione della sessualità è però sublimata nella staticità della posa plastica, del nudo artistico, della fotogenia; la qualità artistica della nudità concorre a dissolvere in Anger lo statuto del personaggio a favore della figurazione pura: non vi sono personaggi, ma solo incarnazioni simboliche di una perturbante bellezza.

Il sessuologo Alfred Kinsey e Kenneth Anger fotografati, a metà degli anni Cinquanta, all'interno della vecchia abbazia di Thelema, a Cefalù. La struttura venne restaurata a cura del regista americano.

Il cinema tra pop e trasgressione

Kenneth Anger è forse il primo regista ad assumere un'attitudine autenticamente *pop*, secondo un modello dannunziano di artista come opera d'arte. Non è dunque casuale che la sua maturazione artistica proceda di pari passo con la crescita di una cultura *pop*, libera da barriere di genere e di classe. La visione *dandy* dell'artista-opera d'arte viene fatta propria anche da personalità come Warhol, l'artista in grado di ricondurre il cinema ai minimi termini, in polemica con la vetusta propensione americana al *kolossal*. Warhol ed Anger si trovano inaspettatamente a combattere una medesima battaglia, seppure con strumenti diametralmente opposti: se il primo, a partire da **Sleep** (1963), riporta il cinema alle vedute dei fratelli Lumière, il secondo procede alla glorificazione dell'artificio puro. Ciascuno a suo modo, ambedue incarnano le nuove istanze del cinema post-moderno. In Anger l'interesse per le forme espressive di massa trova, nella rievocazione del cinema che fu, un punto di contatto con l'indagine del male e della devianza. Hollywood incarna dunque un universo morale votato alla massima degradazione: la sua quintessenza è nelle feste delle grandi *star* intossicate da alcool e stupefacenti, nelle morti misteriose di Virginia Rappe e della Dalia Nera, nell'avaria degli immensi set allestiti da Griffth per **Intolerance** (1916).

Il connubio di esoterismo, mito di massa ed eterodossia del costume spinge Anger a un'incessante indagine dello scandaloso, del perturbante, del difforme. Si instaura un percorso in cui il regista mantiene uno stretto contatto con le mutazioni del costume, con particolare attenzione rivolta alle sottoculture giovanili, alla diversità degli orientamenti sessuali, agli sviluppi di nuove e più elevate forme di spiritualità – dal pacifismo della *Summer*



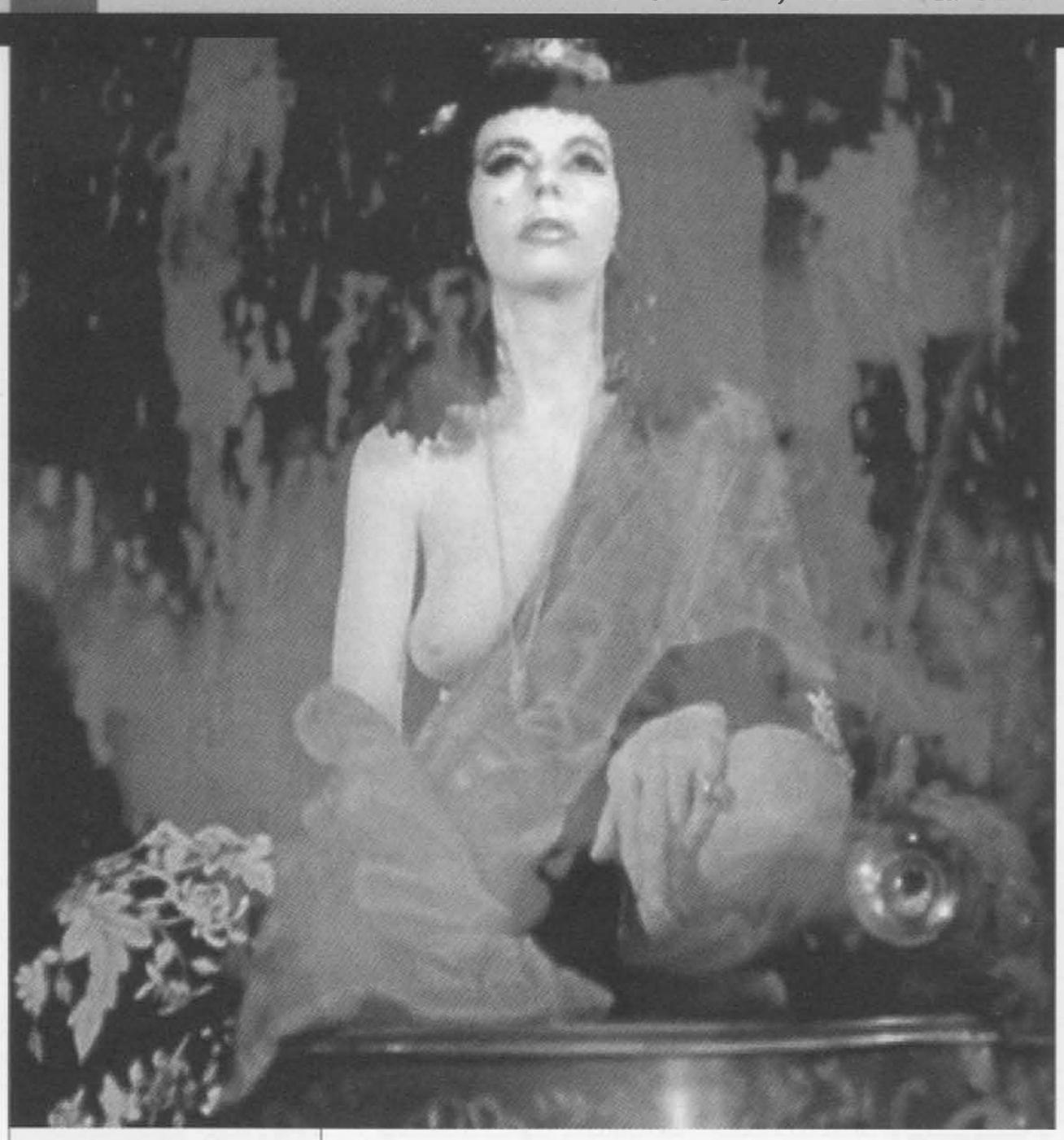
of Love alla filosofia lisergica di Timothy Leary.
Si veda ad esempio l'opera matura di Anger, il film di 28 minuti **Scorpio Rising** (1964). Girato nell'ambiente della *biker culture* di New York, il quinto film di Anger segna una nuova fase del suo percorso creativo, alla luce della rivoluzione culturale che sta investendo l'Occidente dalla prima metà degli anni Sessanta. In questi anni Anger assiste al germogliare di quei semi di rivolta gettati un decennio prima dall'intellighenzia: la generazione appena emersa scopre nuove forme di aggregazione e nuovi stili di vita, basi della nascente Controcultura. Solo tre anni dopo **Scorpio Rising**, nel 1967, l'industria discografica imporrà Jim Morrison come nuovo sciamano della gioventù liberata, Frank Zappa contaminerà rock e musica classica in opere aperte e i Beatles immortaleranno Crowley sulla copertina di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.
Incentrato sullo stile di vita di una banda di motociclisti, **Scorpio Rising** ondeggia tra l'adesione entusiastica al nuovo corso e la riflessione critica sulla soggiacente pulsione di morte. Pur non abdicando alla cura maniacale dell'inquadratura, Anger sperimenta soluzioni improntate all'estemporaneità dell'avventura filmica: domina l'uso della macchina a mano, in ambienti rigorosamente reali. L'impianto documentaristico è tuttavia stravolto da un montaggio quantomai creativo che, elaborando le teorie di Ejzenštejn, salda e frantuma le sequenze in fughe ritmiche, *montages* non narrativi e frammenti simil-subliminali.
L'interesse per la cultura popolare si sostanzia anche nel peso della componente musicale, sovente legata al *rock'n'roll*. Anger eleva la musica ad impalcatura su cui le immagini possono strutturarsi in un flusso continuo. La colonna sonora del film consta di ben tredici successi pop, riprodotti integralmente e senza pause; la musica diviene parte integrante di un impasto audiovisivo densamente stratificato. La scelta di utilizzare brani cantati fa sì che la parola cantata si sostituisca al dialogo, dialogando essa stessa con l'immagine; visione e voce si integrano e si respingono vicendevolmente secondo un innato gusto per l'incongruenza e l'ironia. Anger conferma in questo l'affinità con le soluzioni di Ejzenštejn, il quale proponeva l'elaborazione di un "montaggio verticale" basato sugli scarti di senso tra immagine e suono. Appaiono dense concrezioni di simboli: fotografie, monili, *memorabilia* e feticci si accumulano nella selezione di materiale catturato dal vivo. Alla proliferazione dei segni si sovrappone il costante rimando al cinema passato: **Scorpio Rising** è interamente puntellato da immagini tratte da film più e meno recenti. Allo stesso tempo l'immaginario omoerotico, la contaminazione di cristianesimo e paganesimo, la passione per il cinema popolare e il consumismo della nuova America trovano una definitiva sistematizzazione.
L'evoluzione congiunta di retorica filmica e cultura pop trova un ulteriore sviluppo nel brevissimo **Kustom Kar Kommandos** (1965): incentrato sulla cura per l'automobile nella *kustom kulture*, questo frammento di 3 minuti trasfigura la pratica di personalizzare l'automobile in un atto di amore puro, limpido: l'automobile è bella e malleabile come la donna dei sogni – sogni di una gioventù maschile che contempla rapporti alla pari solo tra uomini. Ispirandosi all'opera di Dalì *Mae West's Living Room*, Anger attua una sintomatica inversione dei ruoli per

cui l'emotività spetta al veicolo, laddove la figura umana è ridotta ad estensione di gesti ideali. Non è casuale la scelta di *Dream Lover*, eseguita dalle Paris Sisters: la suadente voce femminile è quella dell'automobile, entità muliebre come già la motocicletta in **Scorpio Rising**. Un giovane *kustomizer* ammira le superfici cromate dell'auto, pulendo la carrozzeria con un tampone di piume simile a un feticcio erotico; la cinepresa segue i movimenti del giovane con eleganti carrelli, in un ambiente marcatamente onirico.

"Scorpio RIsing" (1964). Girato negli ambienti della "biker cultura" di New York, è considerato il film più rappresentativo di Anger e segna una nuova fase del suo percorso artistico, alla luce della rivoluzione culturale che in quegli anni stava investendo l'intero Occidente.

Magick Lantern Cycle

L'intreccio di occultismo, ribellione, *pop culture* e sessualità costituisce l'impalcatura sulla quale Anger innesta il proprio metodo.
Quest'ultimo prevede una varietà di soluzioni che sfociano nella composizione di opere aperte. La natura libera e non compiuta del prodotto filmico dipende anche dall'aspetto pratico della produzione cinematografica: nell'opera di Anger, regista di smodate ambizioni, il gusto per la *grandeur* e la visionarietà surrealista si scontrano con le necessità materiali del fare cinema. Da ciò deriva la serie di difficoltà che egli ha dovuto affrontare nel corso della sua lunghissima carriera: scrivere una storia del cinema di Kenneth Anger comporta la dolorosa presa d'atto del conflitto tra necessità e vocazione artistica.
Si afferma una concezione fluida della produzione filmica, la tendenza a privilegiare l'incompiutezza delle opere, crisalidi dei film che non sono mai stati. Allo stesso tempo la necessità, per un perfezionista come Anger, di preservare il proprio lavoro porta il regista a tornare ossessivamente sui suoi passi; è il caso di **Inauguration of the Pleasure Dome**, di cui Anger ha più volte alterato il montaggio e l'accompagnamento sonoro, fino all'edizione del 1966 con musiche di Leoš Janácek.
Il lavorio sul materiale è ancora più evidente in **Invocation of My Demon Brother** (1969): nato dalle ceneri della prima lavorazione di **Lucifer Rising**, questo film di 11 minuti è uno dei più estremi e disturbanti della filmografia di Anger. Esso segna anche il momento in cui l'adesione alla Controcultura tocca il parossismo: il 1969 ha visto imporsi la cultura *hippie*, mentre il movimento studentesco ha metabolizzato le lotte del Sessantotto; eppure tutto sta per concludersi con una grande disfatta morale, mentre la Guerra in Vietnam continua col suo carico di morti. Il mutato contesto socioculturale stimola Anger a sperimentare nuovi moduli espressivi basati su scarti e discontinuità, in quello che il regista stesso definisce «un attacco al sensorio».
Alla cura felliniana della messa in scena si sostituisce il gusto per lo *choc* visivo, alle partiture classiche e ai successi da classifica il pulsare atono del sintetizzatore di Mick Jagger. Della forma embrionale di **Lucifer Rising** resta solo la presenza



Ancora un'immagine di "Inauguration of the Pleasure Dome". Il film mostra una serie di percorsi individuali che preludono alla rinascita di Lucifero, visto però non come "Principe delle tenebre" ma come incarnazione di un'antica divinità.

di Bobby Beausoleil come un Lucifero dai tratti dionisiaci, in un impianto estetico vicino all'iconografia infernale. Su tutte le immagini si impone quella dello stesso Anger, intento nelle vesti di mago a officiare un rito contro la guerra. Visioni di morte, estratti da filmati bellici e schegge di un concerto dei Rolling Stones si fondono in un'autentica discesa agli Inferi: gli anni Settanta incombono col loro carico di amarezza, e nella gioventù sognante dei Sessanta dominano rabbia e pulsione distruttrice.

Quasi a controbilanciare la programmatica incompletezza delle opere, Anger ha voluto organizzarle in un sistema organico, il **Magick Lantern Cycle**. Il ciclo si sostanzia in una sola grande opera, quasi un unico film declinato in modi sempre diversi: costante resta il riferimento a Crowley (*Magick* è il sistema di pratiche del culto di Thelema), così come la concezione del cinema come macchina illusionistica, finestra su un altro mondo.

Il cuore ideologico del **Magick Lantern Cycle** si rintraccia nel cortometraggio del 1971 (ma girato nel 1950) **Rabbit's Moon**. Girato in quattro settimane negli studi di Jean Pierre Melville, insieme ai mimi della scuola di Marceau, il film è un poetico tributo alla pantomima, alla Commedia dell'Arte, al realismo poetico di **Les Enfants du Paradis** (1945) di Marcel Carné: in un bosco di cartapesta, Pierrot tenta di afferrare la Luna; la luciferina apparizione di Arlecchino destabilizza la flebile esistenza della triste maschera. Solo alla fine, dietro una tenda, appare il proiettore da cui provengono le immagini.

L'apice estetico e spirituale è raggiunto dall'ultima pellicola del ciclo, **Lucifer Rising** (1981). Girato tra il 1970 e il 1972, il film richiese numerose trasferte in Egitto, Islanda, Inghilterra e Germania, e vi presero parte la cantante e attrice Marianne Faithfull, il regista Donald Cammell e Chris Jagger (musicista e fratello del più noto Mick). Con **Lucifer Rising** Anger dà una degna conclusione al **Magick Lantern Cycle**, realizzando un'opera capace di compendiare l'intero campionario delle sue risorse registiche. Il recupero delle pellicole precedenti è evidente già nel titolo, un diretto richiamo a **Scorpio Rising**: del film del 1964 **Lucifer Rising** riprende la durata (28 minuti), l'uso del montaggio parallelo e l'ampio respiro simbolico, laddove l'ambizioso disegno generale lo accomuna a **Inauguration of the Pleasure Dome**.

Il film mostra una serie di percorsi individuali che preludono alla rinascita di Lucifero e, con lui, dell'universo intero. A precedere la venuta del dio intervengono Osiride (Donald Cammell), dio egizio dell'oltretomba, la sua compagna Iside (Myriam Gibril), l'angelo della distruzione Lilith (Marianne Faithfull) e diversi altri personaggi. La concezione che Anger elabora di

Lucifero prescinde dal dualismo cristiano di Bene e Male: esso non è, e non sarà mai per Anger, il "Principe delle Tenebre", bensì l'incarnazione di divinità più antiche: è la Stella del Mattino, l'apparizione mattutina del pianeta Venere, e i suoi corrispettivi sono la fenicia Astarte, la babilonese Ishtar e il dio egizio del sole Horus. Tuttavia, la lettura del *Paradise Lost* di Milton genera in Anger una sincera fascinazione per la figura dell'"Angelo Caduto". Il dramma alla base del film (dal regista insospettabilmente definito uno psicodramma) nasce dunque dall'abisso tra la vita terrena e la dimensione del sacro: la caduta dell'Angelo, prometeico portatore di conoscenza, corrisponde alla perdita della sapienza antica, alla drammatica separazione tra Natura e Cultura. **Lucifer Rising** mostrerà dunque la redenzione dell'Angelo Caduto, il ricongiungimento del "figliol prodigo" alla totalità dell'universo. Il film mostra una teoria di percorsi individuali convergenti verso un'unica meta. Allo sviluppo lineare di una *fabula* si sostituisce un sistema associativo libero da una precisa collocazione temporale: quella di **Lucifer Rising** è una vicenda senza tempo, le cui dinamiche investono il presente come le epoche più remote. Nel film, comunque, non c'è spazio per l'immaginario decadente delle prime opere: i personaggi attraversano spazi ariosi dominati dalla Natura selvaggia o dalle tracce di civiltà gloriose; col passo lento della cerimonia essi avanzano tra le rovine di Karnak e Luxor, tra le colonne di Stonehenge e nella Foresta Nera, tappe di un pellegrinaggio verso la Luce. Il film si articola in una dialettica tra interni ed esterni, tra ambienti spogli e pregni di sacralità e paesaggi in cui le forze naturali regnano incontrastate. Gli spazi sono restituiti a una sacralità che dissolve i traumi del Novecento (i riti solari a Externsteine, antico sito celtico violato dai nazisti) come i cascami del cinema popolare (i dischi volanti nel finale, qui manifestazioni del divino). Il taglio stilistico è sorprendentemente pacato: lenti pianisequenza, grandangoli e profondità di campo danno forma a *tableaux vivants* carichi di misticismo. Il montaggio intesse transizioni fluide, per far posto a collaudate progressioni ritmiche solo nell'ultima parte. Il consistente uso di materiale d'archivio ed effetti speciali (mascherini, *time lapse*, fotomontaggi) non inficia l'equilibrio dell'assetto visivo. **Lucifer Rising** esprime uno sguardo cinematografico sereno, pacificato: la visione di Anger si fa limpida, mistica contemplazione. Poche filmografie come il **Magick Lantern Cycle** esprimono il valore dell'astrazione filmica, la dote che ha il cinema di fissare il tempo, di eternare volti e luoghi nel bagliore dell'immagine in movimento: fare cinema si rivela operazione alchemica, innaturale fissazione di un presente che rivela la sua natura transiente. La consapevolezza di tale transitorietà è espressa da Anger in uno dei suoi rari scritti teorici: «Cosa ne è stato del Presente, il nostro fotogramma singolo e isolato? Non può esistere che per un unico indivisibile istante, un atomo di Tempo, e quest'atomo di Tempo non può esistere». Al maestro non resta che proclamare così la fine e il perpetuo inizio del cinema: «FERMATE IL PROIETTORE. STACCATE LA CORRENTE. SPEGNETE LA LAMPADA DI PROIEZIONE. IL MAGO PROCLAMA: *IL TEMPO DEVE FERMARSI*». (2)

Note

1) Kenneth Anger, citato in Tony Rayns, *Lucifer: A Kenneth Anger Compendium*, Cinema, 4, Londra, ottobre 1969, p. 24

2) Kenneth Anger, *Time Must Have a Stop*, Vienna, in Alice L. Hutchison, *Kenneth Anger. A Demonic Visionary*, Black Dog Publishing, Londra 2004, p. 9